

PAESTUM, LAS LUCES Y EL ANTIGUO

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura del nuevo clasicismo va a encontrar su mejor escuela en el contacto directo con los edificios de la antigüedad, en el estudio *in situ* de la arquitectura greco-romana y en el clima cosmopolita que se vive en la Italia del *grand tour*, y especialmente en Roma como capital artística de toda la cultura europea de las Luces. Dicho con palabras españolas de la época: «*Los edificios antiguos [...] son los mejores maestros para restaurar la buena Arquitectura.*»¹. Y si la finalidad es esa restauración, el método de conocimiento y comprensión que el siglo XVIII internacionaliza entre los estudiosos y estudiantes de la antigüedad es el viaje a las obras mismas, para medirlas y dibujarlas tanto en su estado de ruina como en la hipótesis gráfica de su restitución a un supuesto estado original, una especie de proyecto retrospectivo que no anticipa el futuro, sino que recupera y vivifica el pasado. Los británicos Stuart y Revett explican todo esto perfectamente en su libro sobre las antigüedades de Atenas, publicado en Londres en 1762: «*Para fomentar este estudio es indispensable que los hombres de talento visiten las regiones que habitaron aquellos antiguos artistas, y que con el auxilio de los dibujos y medidas tomadas con exactitud, den una nueva vida a los monumentos que caen arruinados, y que concurren a darles algunas señales de su antigua magnificencia, para que aun puedan servir de modelos a los discípulos que se dedican al estudio de la arquitectura*»². Y no hay otro método ni mejor ni posible en una época que quiere formar su propio juicio sobre las cosas, que quiere atreverse a pensar por sí misma para llegar a sus propias conclusiones.

Tal era la utilidad del viaje de estudios a las obras de la antigüedad y la trascendencia del contacto con ellas. En tiempos de Ilustración en Europa, el británico William Chambers explicaba así la doble utilidad de las ruinas del pasado greco-romano: «*la antigüedad es para el arquitecto lo que la naturaleza para el pintor o el escultor; la fuente de la que debe obtener sus principales conocimientos y el modelo con el que su gusto debe formarse*»³. Una idea tópica y, como tal, muy arraigada en la segunda mitad del siglo XVIII, de la que pueden darse numerosas variantes, pero siempre con el mismo sentido: «*Los edificios de los antiguos son para la arquitectura lo que las obras de la naturaleza para las otras artes; sirven como modelos a los que deberíamos imitar y como pautas con las que debemos juzgar.*»⁴

Como se ve, las ruinas del antiguo sustituyen en ambas citas a la naturaleza como maestra y guía, de forma que los restos dispersos de su pérdida magnificencia acaban componiendo una suerte de naturaleza inorgánica, paisaje artificial que tanto vale para enseñar lo que Roma fue como para reflejar la vanidad del empeño en su construcción —recuérdese el frontis serliano «*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*»—, la superioridad de la auténtica naturaleza sobre la obra del hombre o los fundamentos del proyecto hacia una nueva arquitectura.

La verdad es que la actitud ilustrada de recuperación del pasado como fuente de conocimiento, como modelo o como pauta de referencia para una obra actual, es un fenómeno estético que podemos ver aparecer ya en la cultura griega antigua, que en la época helenística manifestó un gusto retrospectivo y atávico, asociado al deseo por recrear o reproducir obras de tiempos anteriores. Aquellos neoáticos, como sus afines, los humanistas del Renacimiento y los posteriores neoclásicos, buscaban en las obras del antiguo los motivos de inspiración para una práctica artística contemporánea, basada en la comprobable racionalidad constructiva y la eficacia funcional y simbólica de las formas greco-romanas consolidadas por la tradición, consiguiendo establecer una

1. Josef Ortiz y Sanz: *Viage arquitectónico-anticuario de España*. Madrid, Imprenta Real, 1787.

2. La cita de Stuart y Revett está tomada de Ignacio Henares Cuéllar: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1977, p. 150, que remite en nota al libro citado de los británicos, pp. 275.276.

3. El texto de William Chambers, de 1768, está tomado del libro de Dora Wiebenson: *Sources of Greek Revival Architecture*. Londres, Zwemmer, 1969, p. 130.

4. El texto pertenece al prólogo de William Robertson a la obra de su primo, el arquitecto escocés Robert Adam: *Ruins of the Palace of The Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*. Londres, 1764, p. I.



La Arquitectura presenta un discípulo a Minerva, que señala a Italia y Grecia como maestras del Arte. Frontispicio de la obra de Robert y James Adam: *Works in Architecture* (Londres 1778). Dibujo de Antonio Zucchi grabado por Francesco Bartolozzi en 1775.

relación operativa entre el pasado y el presente que admite, simplificando mucho las cosas, dos enfoques:

El que es propio de una visión decadentista, que postula que, al alejarse del origen, la práctica artística pierde fuerza y ya nunca podrá volver al nivel de perfección de un pasado mítico y ejemplar, que sólo se puede intentar emular, no superar ⁵. El otro enfoque es el propio de una visión progresista, que no acepta que el arte hubiera alcanzado ya antes un momento de perfección no superable por las obras modernas, ya que el ideal de tal perfección está directamente vinculado a valoraciones temporales esencialmente cambiantes y, por tanto, de naturaleza histórica.

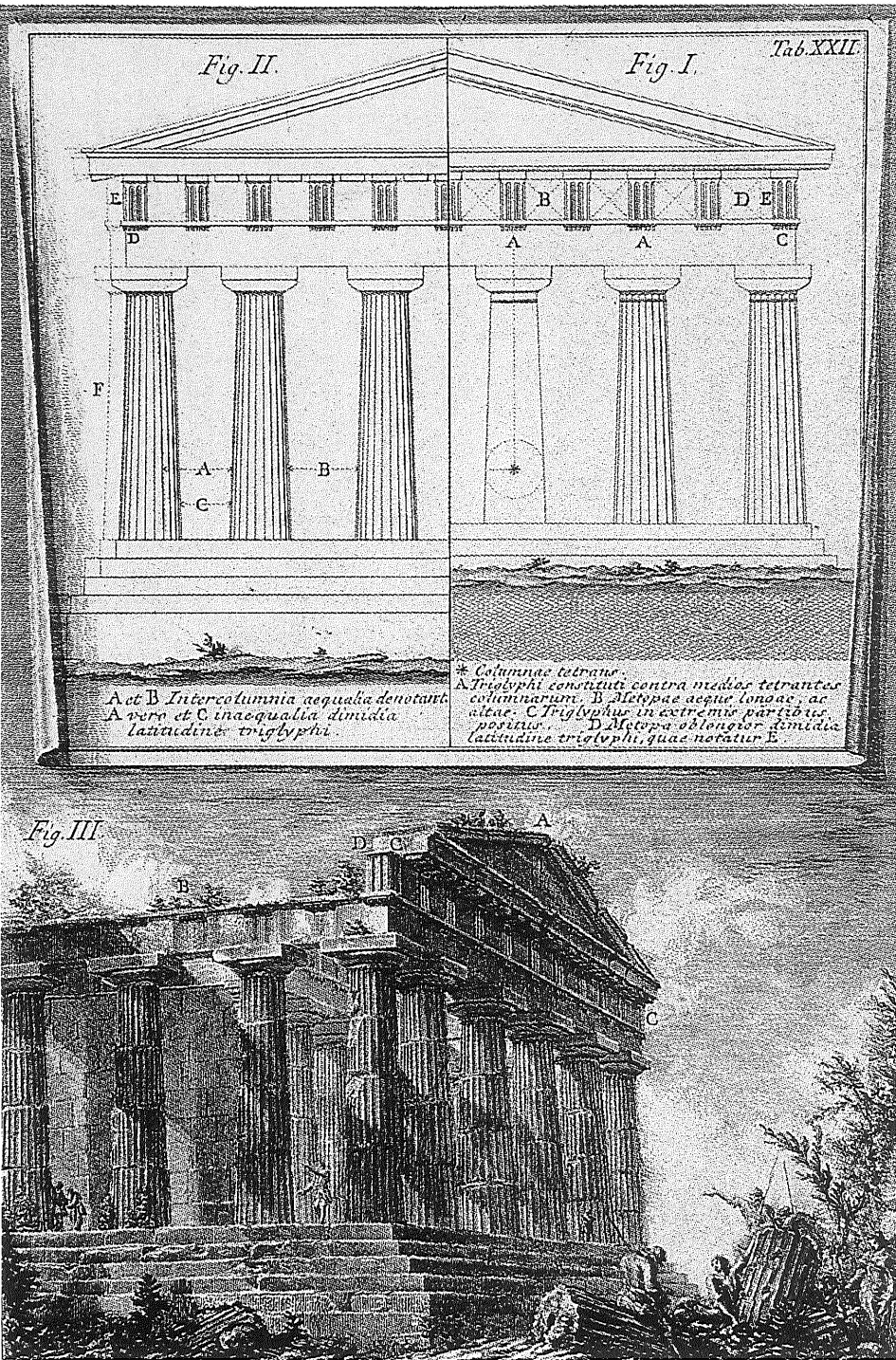
Uno y otro enfoque resultan simultáneos en el siglo XVIII y la irrenunciable libertad del artista puede hacerlos alternativos en su propio ideario, según convenga a cada obra con la que se enfrenta, sin conciencia de caer en contradicciones por ello. Lo que nunca parece ser puesto en cuestión por las Luces es el valor referencial del pasado greco-romano ni la convicción de que existe entre ese pasado y la obra contemporánea una posible línea de continuidad, a pesar de crisis manieristas, *querelles* barrocas y refundaciones neoclásicas.

EL LIBRO DE GAZZOLA Y PAOLI SOBRE PAESTUM

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se consolidó como práctica el viaje de estudios que hacen por Europa, camino de Italia, tanto los aristócratas como los conocedores, artistas y *dilettanti* europeos para, dicho con la palabra que se usa en los textos españoles, *perfeccionar* su formación en materias

5. Una tesis muy arraigada de la que se hace eco en 1753 el abate Laugier: «*La arquitectura debe lo que tiene de más perfecto a los griegos, nación privilegiada, a quienes estuvo reservado no ignorar nada en las ciencias e inventarlo todo en las artes. Los romanos, dignos de admirar, capaces de copiar los excelentes modelos que les proporcionó Grecia, quisieron añadir algo propio, y sólo consiguieron enseñar a todo el universo que, cuando el grado de perfección se ha alcanzado, únicamente queda la imitación o la decadencia.*» Véase Marc-Antoine Laugier: *Ensayo sobre la Arquitectura* [1753, 2ª ed. 1755]. Madrid, Akal, 1999, p.42.

Templo de la Concordia, en Agrigento, por G.B. Piranesi en *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761)

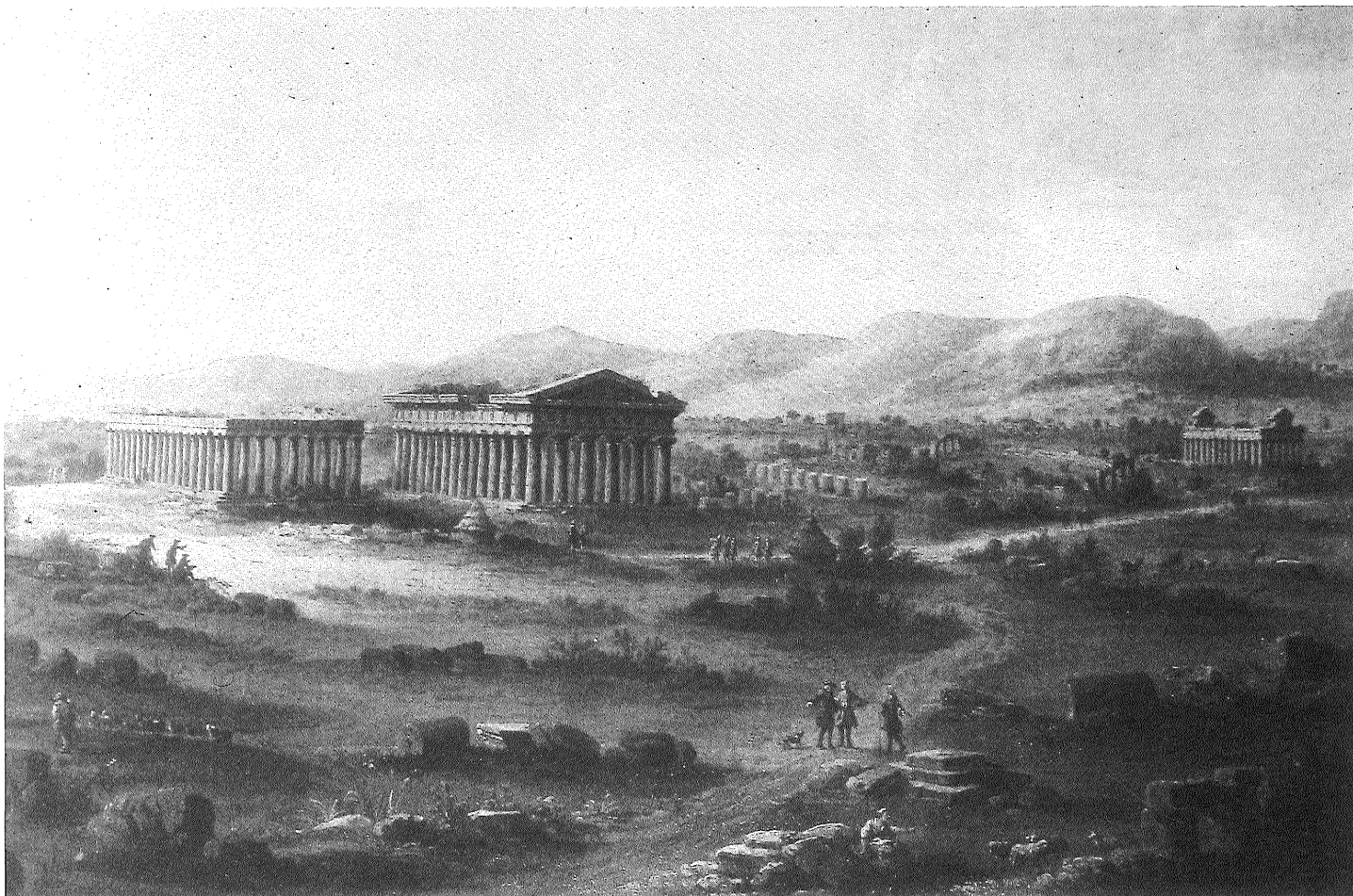


6. Sobre viajeros españoles véase el libro de Jean Sarrailh: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México-Buenos Aires, F.C.E., 1957, dedica su capítulo VII a «El conocimiento del extranjero. El español en el extranjero», pp. 339-374, con abundantes noticias sobre nuestra escasa aristocracia ilustrada que viaja por Europa con voluntad de estudio y método. De forma particular, los viajeros españoles del Siglo de las Luces que dejaron testimonio de su actividad están reseñados en el libro de Carlos García-Romeral: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XVIII)*. Madrid Ollero & Ramos, 1997. Véase también el capítulo dedicado a «Cosmopolitismo. Extranjeros en España. Españoles en Europa. Los viajes» en el libro de Alejandro Diz: *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*. Madrid, BOE-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000, pp. 317-392. Una reciente y sintética visión general sobre viajeros españoles en Italia durante el siglo XVIII está apuntada por Alfonso Rodríguez de Ceballos: «Viagiatori spagnoli in Italia nel Settecento», en Cesare de Seta (dir.): *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*. Nápoles, Electa Napoli, 2001, pp. 43-59. Para los arquitectos, la primera y hasta ahora única visión de conjunto está dada en mi artículo: «Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Reales Sitios*, 152, 2º trimestre 2002, pp. 48-63.

7. Sobre el viaje a Italia en el sentido explicado véase Cesare De Seta: *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*. Nápoles, Electa, 1996, 2ª ed. La mejor iconografía general sobre ese viaje está en el catálogo de la exposición que se realizó hace pocos años en la Tate Gallery, comisariada por Andrew Wilton y Ilaria Bignamini (eds.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Londres, 1996.

relacionadas con la cultura clásica y, más específicamente, con las artes, el coleccionismo y el mecenazgo ⁶. Este viaje a Italia, que fue siempre, en rigor, una peregrinación cultural al mundo clásico, era también, en un sentido típicamente ilustrado –tal como lo sintió Goethe, por ejemplo, según su propio testimonio–, un viaje hacia el descubrimiento de las raíces de la propia identidad, hacia el sentimiento de una purificación del espíritu y de un renacer personal. Su interés para los artistas incluía la consecución de una memoria visual, formada a partir de los mejores ejemplos de la antigüedad, y la creación de una reserva de ideas nuevas y nobles en la imaginación, gracias al conocimiento directo de los orígenes de nuestra cultura y de las mejores obras del pasado greco-romano.

Con un itinerario que lógicamente variaba, según el lugar de procedencia del viajero y los medios que empleara en la realización del viaje, Roma era siempre la etapa imprescindible –meta de la estancia más prolongada, capital de lo que los británicos llamaban *grand tour* ⁷ y centro en el que todos los caminos confluían–, aunque su recorrido podía seguir hacia el sur –hacia Nápoles y Sicilia– e incluso hacia el oriente para llegar hasta Grecia y aun más allá. Ese viaje al sur y al levante comenzaría a entrar con frecuencia en los planes de los viajeros desde la década de los años sesenta, después de que Palmira y Baalbek hubieran sido descritas por el inglés Robert Wood en sendos libros editados en Londres en 1753 y 1757, respectivamente. Al mismo tiempo, Nápoles y el impacto de la difusión por Europa del descubrimiento de Pompeya y Herculano, así como la



nueva valoración que merecieron los templos griegos de la Magna Grecia, en Nápoles y Sicilia, hicieron que estos nuevos hitos referenciales formaran parte también de los itinerarios propios de los viajeros con un talante más aventurero, dotados de un interés tanto arqueológico como pintoresco por los restos del mundo antiguo. En consecuencia, junto a Siria, Grecia misma, que ha finales del siglo XVII comenzó a ser visitada y a producir libros como el de George Wheler: *A Journey into Greece* (1682), fue también una etapa consolidada del *grand tour* tras las obras de Julien David Leroy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), de Robert Sayer: *Ruins of Athens and other valuable Antiquities in Greece* (1759) y, sobre todo, de los ya citados Nicholas Revett y James Stuart: *The Antiquities of Athens* (1762-1816, 4 vols.). La disputa que estalla en la década de los sesenta, y que se prolongará hasta el final del XVIII, entre los defensores de la primacía artística de Grecia frente a Roma —como un eco de la vigencia de otra disputa, ya con un siglo de edad, entre antiguos y modernos— estuvo entonces servida.

En este contexto de descubrimiento y apología de Grecia, en este clima de aperturas geográficas para la búsqueda de nuevos motivos de inspiración del gusto neoclásico, va a ser publicado en Roma un libro titulado: *Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia*. Dissertazioni di Paulantonio Paoli della Congregazione della Madre di Dio e Presidente della 'Accademia Nobile Ecclesiastica di Roma (Roma, Typographio Paleariniano, 1784). Con esta obra estamos ante una de las secuelas de las iniciativas arqueológicas que distinguieron el reinado de Carlos III cuando era rey de Nápoles y Sicilia, es decir, entre 1734 y 1759. Sin embargo, lo que significaba entonces Paestum en el golfo de Salerno era muy distinto de lo que significaban en los mismos años Herculano —desde 1738— y Pompeya —desde 1748— en el golfo de Nápoles. Estas antiguas ciudades, enterradas por la erupción del Vesubio del año 79 a.C., había que descubrirlas excavándolas. Más al sur, por el contrario, los templos de Paestum siempre formaron parte del paisaje para los viajeros, pero parece que, hasta mediados del siglo XVIII, ninguno de ellos había sabido verlos ni valorarlos como referencias de un insólito canon antiguo ⁸. Insólito, pero real y comprobable y, sobre todo, cargado de futuro.

Resumiendo mucho la historia del lugar, Paestum tuvo su origen como fundación griega, hacia el año 600 antes de Cristo, con el nombre de Posidonia. La floreciente y rica colonia acabó contando con tres templos dóricos. El menor,

Vista general de los templos de Paestum (1759), por Antonio Joli. Colección particular.

8. Sobre el conocimiento que se tuvo de Paestum a través de los libros que se ocupaban de sus restos, véase Nicholas Pevsner y Suzanne Lang: «El resurgir del dórico» [1948], en *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* [1968]. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 158-177, y Suzanne Lang: «The early publications of the Temples of Paestum», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 48-64. Michael McCarthy: «Documents on the Greek Revival in Architecture.» *The Burlington Magazine*, CXIV, noviembre, 1972, pp. 760-769. La crítica al origen, la difusión y el uso de la arquitectura neogriega a partir de los templos dóricos de Paestum puede verse en diferentes autores del libro de Joselita Raspi Serra (ed.): *La fortuna de Paestum e la memoria moderna del dórico 1750-1830*. Florencia, Centro Di, 1986. Véase también, de la misma J. Raspi Serra (ed.): *Paestum: idea e immagine. Antologia di testi scritti e di immagini di Paestum, 1750-1836*. Módena, Franco Cosimo Panini, 1990. Una buena introducción general se encuentra en el libro, ya clásico, de Dora Wiebenson: *Sources of Greek Revival Architecture*. Londres, A. Zwemmer Ltd, 1969.

junto al ágora, dedicado a Ceres (c.500 a.C.) y los otros, a cierta distancia de éste pero muy próximos entre sí, nombrados comúnmente como el Templo de Neptuno (c.450 a.C.), de mayor tamaño que sus compañeros y en una posición intermedia, y la Basílica (c.550 a.C.) o Templo de Hera, el más antiguo y singular por su número par de intercolumnios y su columnata central interior. Hacia el año 400 a.C. los habitantes de la Lucania ocuparon la ciudad y consolidaron durante el siglo IV a.C. su irregular perímetro amurallado, en el que se abrieron cuatro puertas con las orientaciones de los puntos cardinales. Después de la guerra contra Pirro, en 273 a.C., Roma tomó el relevo de los lucanos como dueña de un centro urbano al que rebautizó con el nombre actual y enriqueció con un foro y un anfiteatro, ambos hoy dañados por el trazado de una nueva carretera. Con altibajos en su vida comercial y portuaria, Paestum llegó activa hasta el siglo I d.C., famosa por el perfume obtenido de las famosas rosas que daban sus tierras. Después, y especialmente durante el Bajo Imperio, la ciudad fue decayendo y siendo poco a poco abandonada hasta quedar desierta.

Sin embargo, sus tres templos quedaron en pie, milagrosamente bien conservados y no convertidos en canteras para construcciones locales, erguidos y severos, destacándose sobre un silencioso horizonte marítimo que monumentaliza aun más sus duras y masivas formas. En consecuencia, Paestum, a diferencia de Pompeya y Herculano, no había que descubrirlo —siempre estuvo a la vista—, sino que inventarlo, sometiendo sus ruinas a una valoración desprejuiciada y creativa, capaz de intuir en el primitivismo de esas arquitecturas esenciales y veraces el valor de lo originario ⁹. De este modo, cuando se tiene conciencia de su arcaísmo, de su significado genealógico y, por tanto, de su valor inaugural en el ciclo de la vida de las formas ¹⁰, Paestum no es propiamente un descubrimiento, es una revelación.

La experiencia de la visita al lugar solía tener para los viajeros del siglo XVIII dos momentos bien diferenciados, uno inicial de extrañeza —y hasta de rechazo por las cortas proporciones de las columnas sin basa y la masiva tectónica de los templos— y otro, posterior, de conversión y hasta de entusiasmo ante los restos rudos y esenciales de unos edificios que impresionan por su solemnidad y contagian su vitalidad y su poder. Ambos están perfectamente explicados en el diario que de su visita al lugar, el 23 de marzo de 1787, hace Goethe:

«Hoy nuestros ojos, y por ellos todo nuestro ser íntimo, tiran y resueltamente optan por una arquitectura más esbelta, de suerte que aquellas masas de columnas, tan apretadas, chatas, cónicas, antójansenos pesadas y hasta terribles. Yo, sin embargo, me repuse en seguida [...] y en menos de una hora ya me sentí familiarizado con aquello y hasta di gracias al numen que me había deparado la contemplación con mis propios ojos de aquellos restos tan bien conservados, de los cuales ninguna reproducción puede darnos una idea. [...] y sólo anduleando en torno y por entre ellos se les encuentra la verdadera vida y volvemos a sentir, merced a su interpretación, lo que allí se propuso o, mejor dicho, creó el arquitecto.» ¹¹

EL INFANTE DON CARLOS DE BORBÓN EN ITALIA

En el siglo XVIII, la primera imagen, tosca e imprecisa, de los tres templos dóricos de Paestum aparece en el libro de Costantino Gatta: *Memorie topografiche-storiche della provincia di Lucania* (Nápoles, 1732), dos años antes de la entrada triunfal en Nápoles, por la famosa Porta Capuana, el 10 de mayo de 1734, del rey Carlos de Borbón, futuro Carlos III en España. Antes de llegar a este punto, el viaje del infante don Carlos a Italia había comenzado en Sevilla, en octubre de 1731, precedido por el español Juan Antonio Medrano, oficial del cuerpo de ingenieros militares creado por Felipe V en 1711, con el fin de preparar los caminos por los que debería discurrir la comitiva. La experiencia del militar en el mismo cometido, dos años antes, cuando la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio se trasladó en 1729 de Madrid a Sevilla, lo hacía especialmente idóneo para la misión. Una vez en Italia, Medrano actuó como preceptor de don Carlos mientras éste ostentó los ducados de Parma, Piacenza y Guastalla y era aceptado como príncipe heredero de Toscana, es decir, entre 1732 y 1734. Tras el reconocimiento del infante de España como rey de Nápoles, hecho por su padre en un Real Decreto firmado en abril de 1734, y su posterior coronación como rey de Sicilia el 3 de julio de 1735, comenzaba un reinado que se

9. Cfr. Luis Díez del Corral: «Arcaísmo y clasicismo en Paestum». *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 49, enero-marzo 1955, pp. 35-54., donde se lee: «...la época arcaica se define no meramente por su cercanía a los remotos comienzos, sino por contraste con una culminación, con una etapa de formal madurez. Sólo enfrentándolo con un clasicismo inmediato muestra verdaderamente su sentido lo arcaico. [...] y lo recibe no en virtud de un mero enfrentamiento pasivo, sino en cuanto lo arcaico se revela como raíz, como etapa previa y fundamentante, menos formalizada, pero más vigorosa, de una etapa clásica. [...] El que goza en lo arcaico penetra ciertamente de su condición de principio, de fuerza de eclosión,...»

10. Cfr. Henri Focillon: *La vida de las formas* [1934]. Madrid, Xarait, 1983, pp.17-22. Una reflexión sobre el significado de Paestum, del dórico griego y del doricismo como actitud proyectual del arquitecto ante el antiguo puede leerse en el libro de Alberto Ustároz: *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, en los cinco primeros apartados del capítulo III, «Ruinas y origen: el retorno a Grecia», pp. 157-197.

11. Joham W. Goethe: *Viajes italianos*, en *Obras completas*. Tomo III. Madrid, Aguilar, 1991, p. 1184, trad. de Rafael Cansinos Asséns.

CAP. III. *neque in superiorem partem procedit, resupinatam facit ejus speciem. Cum autem, uti supra scriptum est, in fronte inclinata fuerint, tunc in aspectu videbuntur esse ad perpendicularum & normam.*

TAB. XI.
fig. 3.

Columnarum^a striges faciendae sunt XXIV. ita excavatae, uti norma in cavo strigis cum fuerit coniecta, circumacta, ita anconibus striarum dextra ac sinistra angulos tangat, ut acumen normae circum rotundatione tangendo pervenire² gari possit¹. Crassitudines striarum² faciendae sunt, quantum adjectio in media columna ex descriptione invenietur.

In simis, quae supra coronam in lateribus³ sunt aedium, capita leonina sunt^b sculpenda ita posita, uti contra columnas singulas ea primum sint designata, cetera vero aequali modo disposita, uti singula singulis mediis regulis respondeant. Haec autem, quae erunt contra columnas, perterebrata sint ad canalem, qui excipit e regulis aquam caelestem; mediana autem sint solida, uti quae cadit vis aquae per tegulas in canalem, ne deiciatur per intercolumnia, neque transeuntes^c perfundat: sed quae sunt contra columnas, videantur emitte^{re} vomentia ruclus aquarum ex ore. Aedium jonicarum, quam^d aptissime porui, dispositiones hoc volumine descripsi: Doricarum autem & Corinthiarum, quae sint proportionales, in sequenti libro explicabo.

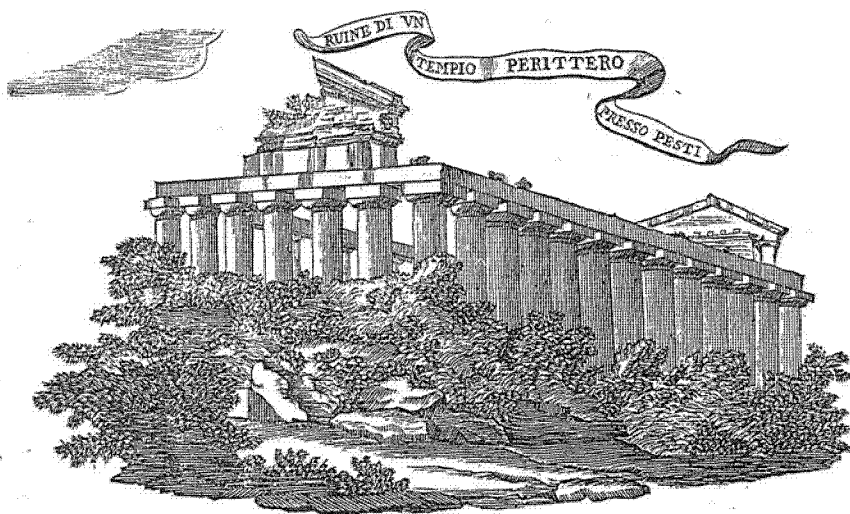
(a) *Stria* cc. VV. (b) *sculpenda disposita* cc. VV. (c) *perfundunt* cc. VV. (d) *aptissime* cc. VV.

(1) Vale a dire lo stesso, che semicirculari, come sono le segnate aa fig. 3. Tav. XI. perchè l'angolo, che si forma in un semicerchio, è retto per la prop. 31. del lib. III. di Euclide.

(2) Benchè vi sieno diverse specie di scanalature, come nella cit. fig. 3.: qui però Vitruvio non parla, che della perfetta incavata, cioè a mezzo cerchio, ove è distinta una scanalatura dall'altra per un pianuzzo: Il latino chiama, a propriamente parlare, *striges* i canali, *strias* i pianuzzi.

Qui

FINIS LIBRI TERTII.



prolongó hasta octubre de 1759, reconocido formalmente en Europa por el Tratado de Viena en 1738.

Para preparar el viaje de don Carlos a Mesina y Palermo en 1735, de nuevo fue Medrano quien se encargó de recomponer y, si era necesario, construir caminos y puentes, tras haber sido nombrado ingeniero mayor del reino de Nápoles, con grado de teniente coronel. Medrano fijó finalmente su residencia en esta ciudad, donde actuó también como arquitecto áulico, encargado por el duque de Montemar de dirigir la rehabilitación del Palacio Real y de formar los proyectos para el nuevo Teatro de San Carlos (1732) y para los palacios reales de Capodimonte (1738) y Portici (1738) ¹².

EL DESCUBRIMIENTO DE PAESTUM POR EUROPA

Ya en tiempos del rey don Carlos, el valor de los tres templos de Paestum tardó en ser reconocido y estuvo siempre sometido a una desigual estima. Si, por una parte, el arquitecto tardobarroco Ferdinando Sanfelice (1675-1748) elogiaba en 1740 ante el monarca los tres templos pestanos, que creía de origen romano, como una cantera de más de cien columnas con sus entablamentos completos —proponiendo usar sus restos «*per ornare gli edifici in costruzione nella tenuta di Capodimonte*» ¹³, sin que, por fortuna, se tomara en consideración su propuesta—, por otra, el británico Lord North sostenía en 1753 que «*sus*

Vista de las ruinas de un templo periptero de Paestum, en *L'Architettura* di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e comento del Marchese Berardo Galiani (1758).

12. Sobre Medrano, véase Jesús Urrea. *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia 1731-1759*. Madrid, Museo del Prado, 1989, p. 53, nota 21, que remite a A.G.S. Estado 7724. Véase también Félix Fernández Murga: Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 20 y ss. y el curioso artículo que le dedica Ceán Bermúdez en *Llaguno-Ceán* 1829, IV, pp. 227 y 228, a propósito del napolitano Teatro de San Carlos. Sobre el cuerpo al que pertenecía J.A. Medrano véase H. Capel, J.E. Sánchez y O. Moncada: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid, Serbal-CSIC, 1988.

13. Hay testimonios aislados e inconexos anteriores a estas fechas, de los que dan noticia los textos de E. Chiosi, L. Mascoli y G. Vallet: «La scoperta di Paestum» y de Angela Pontrandolfo: «La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia», ambos en Raspi Serra (ed.) 1986, pp. 41-46 y 52-57. Una vista suelta del templo pestano de Neptuno aparece en la traducción de *Vitruvio* por Galiani (Nápoles, 1758).

*miserables materiales y la torpeza de su arquitectura han sido la principal causa de su conservación. Nadie ha pensado que valía la pena destruirlos»*¹⁴. Será el barón de San Biase, Giuseppe Antonini, en su libro *La Lucania* (1745), quien describa los tres templos pestanos en el contexto geográfico e histórico de la región a la que pertenecen, dando quizá la clave de su valor al menos documental, si no propiamente artístico, al arquitecto napolitano Mario Gioffredo (1718-1785), discípulo del pintor Francesco Solimena y del ingeniero y arquitecto español Juan Antonio Medrano, ya nombrado.

Muy activo en su ciudad natal desde los primeros años de la década de 1740, fue Gioffredo quien informó en 1746 al conde Gazzola, a la sazón comandante general del real cuerpo de Artillería, de la existencia y el estado de conservación en que se encontraban los antiguos templos de Paestum, cuando se realizaban los trabajos de apertura del camino de la Tirrenia Inferior para facilitar la conexión entre Nápoles y Sicilia. Es por esta razón que, detrás de las primeras campañas de limpieza, consolidación y estudio de los tres templos pestanos está la figura de **Felice Gazzola (Piacenza, 1698- Madrid, 1780)**, conde de Esparavera, de Cereto-Landi y de Macineso, uno de los responsables de la decisiva victoria de don Carlos de Borbón sobre los austriacos en Velletri, en agosto de 1744, victoria con la que reafirmó su titularidad como rey de Nápoles y Sicilia.

El conde Gazzola fue entonces quien por primera vez quiso medir y dibujar con rigor y ambición científica la ciudad y los templos de Paestum, encargando los primeros dibujos de levantamientos y vistas de sus restos, trabajos que se realizaron bajo su dirección. De aquellos dibujos y de su posterior desarrollo nacerá el tardío libro, citado al principio, del padre **Paulantonio Paoli (Lucca, 1722- Roma, d.1790)**, póstumo para Gazzola, pero deudor de sus iniciativas y de sus caudales.

La historia del libro promovido y costado por Gazzola y redactado finalmente por Paoli está trazada a grandes rasgos en los siete primeros párrafos de la primera disertación de su autor, dedicada a modo de introducción a la geografía del territorio pestano¹⁵. Siguiendo su orden narrativo para detallar el proceso de realización de la obra, mientras los trabajos de levantamiento y de delineación para preparar los dibujos de Paestum para el grabado se estaban produciendo, Gazzola iba comunicando a sus amigos su deseo de acompañar las futuras estampas con un texto erudito sobre la fundación, vicisitudes y decadencia de la ciudad y la explicación de su arquitectura. Paoli no da nombres concretos que estuvieran vinculados al proyecto, aunque, en el cuarto párrafo de su disertación acaba mencionando a Alessio Simmaco Mazochi y a Pascual Magnone como eruditos empeñados en tales investigaciones. Gazzola disponía para acometerlas de la flor y nata de la intelectualidad napolitana, reunida en la Academia Herculaneense que el rey don Carlos había creado, a propuesta de su ministro Tanucci, el 13 de diciembre de 1755, con el fin de estudiar y dar a conocer a la república de las letras los hallazgos de Herculano. De su actividad nacieron los ocho tomos impresos en la Regia Stamperia de Nápoles, entre 1757 y 1792, dedicados a mostrar aquellas antigüedades a un minoritario círculo de conocedores seleccionados por el monarca. A esa Academia pertenecía Mazochi y en ella tendría Gazzola los mejores candidatos para redactar los textos que él deseaba ver publicados junto a las estampas que se estaban dibujando y grabando sobre Paestum bajo su dirección, que él juzgaba suficientemente competente por su formación técnica como militar y por su formación, ésta más autodidacta, como aficionado a las artes y, singularmente, a la arquitectura.

Y en efecto, Gazzola tenía en su biblioteca personal –según el inventario realizado para la almoneda formada tras su fallecimiento– obras de Vitruvio –en cuatro ediciones, una de las cuales hay que suponer de Galiani–, y de otros autores, como Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Lobacco, Domenico Fontana, Gianbattista Montano y Andrea Pozzo, junto a tratados de arquitectura militar y una colección de cientos de dibujos y estampas. También las aficiones arqueológicas de Gazzola estaban representadas en su biblioteca y, a pesar de la vaguedad de los textos que las reseñan, es posible identificar unas pocas, pero significativas obras. Por ejemplo, catalogado entre sus libros en francés, sabemos que Gazzola poseyó «*un libro con láminas sobre las ruinas de Palmira (1753)*», que habría que asociar a la obra que Robert Wood publicó en Londres con tiradas en inglés y en francés, «*y otro sobre las ruinas más bellas (1758)*», que hay que identificar con el libro de Julien David Le Roy: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (París, 1758).

14. Citado por Robin Middelton en su texto sobre «Thomas Major (1720-1799). The Ruins of Paestum,...» en AA.VV.: *The Mark J. Millard Architectural Collection. Vol. II. British Books*. Washington, National Gallery of Art, 1998, pp. 151-161.

15. Véase el Apéndice I, con la traducción del texto italiano de Paoli al castellano por la arquitecta napolitana Angela Vinci.

Su per. preterea Nos Campi Aenestyle de Lucina de Poestum.



SUITE

De Plans, Coupes, Profils, Elevations géométrales et perspectives de trois Temples antiques, tels qu'ils existoient en mil sept cent cinquante, dans la Bourgade de Poesto, qui est la Ville Poestum de Plin (Liv. 3^{me} Chap. 5^{me}) située au pays des Brutiens, et suivant Ptolomée (Liv. 3^{me} Chap. 1^{er}) dans celui des Lucains, à 40³ 10^{me} Latit. 40⁴ Longit.

Velleius Paterculus (Liv. 1^{er} Chap. 15^{me}) la nomme Neptunia, et Strabon (Liv. 5^{me} Parg. 261) Posidonia. Les Sybarites, dit le même Auteur, en éleverent les murailles près la Mer, ses habitans les éloignerent par la suite: les Lucains l'ont possédée, et de ces derniers elle passa aux Romains; le Fleuve qui l'arrose se perdant dans les marais qui l'avoisinent, la rend mal saine et déserte.

La Martinière (Dict. Géogr.) la renferme dans la Principauté citérieure du Royaume de Naples, sur la côte et environ à huit milles au midy de l'embouchure de la Rivière Selo.

Les trois Temples dont je donne ici les précieux restes, sont des monumens de son ancienne splendeur, et ces vestiges sont des plus entiers qu'on connoisse.

Ils ont été mesurés et dessinés par J.G. Soufflot, Architecte du Roy. M. en 1750.

A PARIS

Et mis au jour par les soins de G. M. Dumont, en 1764.

Chez { Le S^r Dumont, Professeur d'Architecture, rue des Arcs.
La Veuve Cheram, rue S. Jacques, aux deux Piliers d'or.

Avec Privilège du Roy.

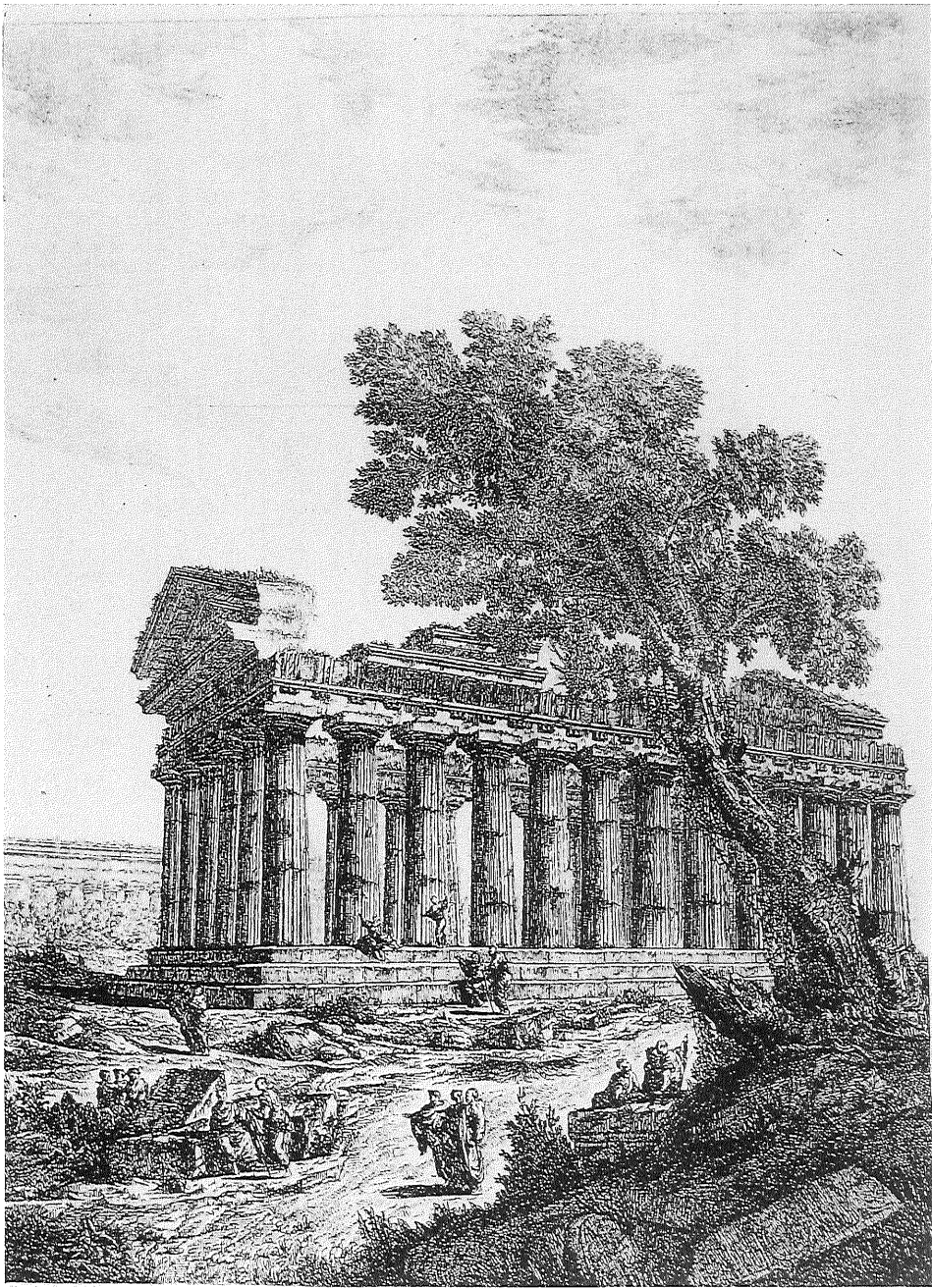
Frontispicio del libro de G.M. Dumont: *Suite de plans, coupes, profils, élévations géométrales et perspectives de trois temples antiques... de Poesto... mesurés et dessinés par J.G. Soufflot... en 1750 (1764).*

Entre las obras en inglés, Gazzola tenía un libro «de gran formato, sobre arquitectura griega», que podría corresponder al primer volumen de los británicos James Stuart y Nicholas Revett: *Antiquities of Athens* (Londres, 1762), ya que las siguientes entregas publicadas sobre el mismo tema por ambos autores son posteriores a la muerte del conde ¹⁶. Además, su biblioteca incluía otro libro «sobre las ruinas del palacio de Diocleciano», que puede identificarse con seguridad como la obra que Robert Adam dedica al conjunto de Spalato y publica en Londres, en 1764. Tenía también el conde, como era de esperar, «siete tomos del catálogo completo de los monumentos antiguos de Herculano», los publicados entre 1757 y 1779, dedicados a las pinturas y a los bronceos. El tomo octavo y último de la serie, dedicado a las lucernas y candelabros, vio la luz después de la muerte de Gazzola y del propio Carlos III, en 1792.

Mientras los templos de Paestum eran medidos y dibujados en un proceso que, lento y costoso, hay que suponer, además, sujeto a discontinuas dedicaciones por parte de los artistas contratados, el conde ejercía de anfitrión de los viajeros que llegaban a Nápoles ávidos de novedades, dando a todos noticia de Paestum y facilitando medios para llegar al sitio. No es extraño, por tanto, que la primera obra que difundió en Europa gráficamente los templos dóricos pestanos fuera anterior a la que Gazzola tenía en mente dedicar a su rey, y para la que se grabarían las planchas en dos fases y en tres lugares distintos, Venecia,

16. El vol. II: 1787, vol. III: 1794, vol. IV: 1816, Suplemento: 1830. Sobre la almoneda, el inventario de la biblioteca del conde y otras precisiones biográficas, véase Joaquín Pérez Villanueva: *El italiano Felice Gazzola en la ilustración española*. Madrid, ASF, 1987, pp. 49-94.

Vista del templo de Ceres según G.M. Dumont en 1764. Confróntese con la T.XXVII del libro de Gazzola y Paoli sobre Paestum.



Nápoles y Roma, por encargo del conde y, al igual que los dibujos iniciales de vistas y levantamientos, pagadas también por él mismo.

La primera publicación que reproduce planos medidos y acotados de los templos de Paestum será consecuencia del viaje que los arquitectos franceses Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) y Gabriel-Pierre-Martin Dumont (c.1715-1791) hicieron en junio de 1750 a la antigua colonia griega del golfo de Salerno. Ambos visitaron previamente en Nápoles al conde Gazzola, que les mostró los dibujos hasta entonces realizados, confiándoselos para tomar notas y apuntes sobre ellos, y les facilitó el acceso al lugar. Ya en Paestum, Soufflot comprobó y complementó someramente las medidas y los datos obtenidos de Gazzola y del resultado de su visita y de los dibujos entonces realizados nació la obra editada en París por el mismo Dumont, un repertorio de 16 estampas sin texto explicativo, titulada: *Suite de plans, coupes, profils, élévations géométrales et perspectives de trois temples antiques... de Poesto... mesurés et dessinés par J.G. Soufflot... en 1750* (París, 1764). Contra la mera posibilidad de esta publicación clamaba el abate Barthélemy en una carta al anticuario, erudito y coleccionista Anne-Claude-Philippe de Thubières, conde de Caylus, fechada el 20 de diciembre de 1755, en la que, tras declarar su sorpresa al enterarse de que Soufflot pensaba publicar el plano de los templos de Paestum, escribe:

«Es preciso que sea usted informado de la parte que el señor conde de Gazzola tiene en esta novedad y que juzgue por usted mismo. Él es el primero que ha tenido conocimiento exacto de estas ruinas. Su primera preocupación fue visitarlas. Llevó allí a arquitectos que levantaron los planos bajo su dirección. Decidido a hacerlos grabar, regresó varias veces, y

cuenta con volver en primavera para tomar los datos de algunos detalles que todavía le faltan. No sólo tiene los planos de estos templos, también tiene el desarrollo de todas sus partes dibujadas con mucha exactitud e inteligencia. La totalidad de lo realizado hasta ahora tiene que ser comprobada de nuevo esta primavera, tras lo cual Gazzola los hará grabar y los acompañará de una disertación que contendrá a la vez notas sobre la arquitectura y explicaciones literarias: este es el proyecto del señor conde de Gazzola. Todo Nápoles, todos los extranjeros estaban informados de lo anterior, y todo el mundo sabía que él era capaz de llevar a cabo esta empresa.»¹⁷

En esta parte de su texto, Barthélemy ha precisado que los trabajos de levantamiento concluirían en la primavera de 1756, según estaba previsto por Gazzola, con un trabajo de campo dedicado a la comprobación de lo ya realizado y a la ejecución *in situ* de nuevos planos de detalle. A partir de entonces, según el abate, comenzarían a ser grabados.

Si ponemos ahora en relación la carta anterior con otra más tardía del padre Paoli a Carlo Fea (1753-1836) —por entonces un joven sacerdote con vocación de arqueólogo y autor de un único texto: *Sulle rovine di Roma*—, carta fechada el mismo año de la publicación del libro del primero sobre Paestum, es decir, en 1784, y dedicada a teorizar sobre el origen y antigüedad de la arquitectura, digresión que Paoli no quiso incluir en su libro para, según su propio testimonio, no aburrir a los lectores, confirmamos la existencia de dos momentos en los trabajos de campo y conseguimos a la vez la nómina del equipo de dibujantes del conde Gazzola en cada una de tales fases. Tras explicar al padre Fea que el militar dirigía los trabajos pero que, al no poder realizar por sí mismo la labor mecánica del dibujo, decidió rodearse de los mejores artistas que entonces se encontraban en Nápoles, Paoli añade:

«Los alzados y las perspectivas fueron dibujadas por un arquitecto y pintor bastante célebre por las obras que ha dejado en varias ciudades de Italia, que fue Gian Battista Natali, piacentino. Cogió el encargo de medir las plantas y todas las partes el señor Sabatini, arquitecto entonces de Carlos III Rey de las Dos Sicilias, y ahora en el mismo servicio junto a Su Magestad, venido en monarca de la España. A continuación, debiéndose comprobar las medidas, fueron empleados los señores Magri Gaetano y Antonio, piacentinos, el primero pintor en la actualidad de Su Magestad siciliana y profesor de arquitectura el segundo; el señor Tommaso Rajola, ingeniero de la misma corte real, el señor Nicole, francés, y otros.»¹⁸

Finalmente, gracias al propio Paoli, conocemos a los autores de los levantamientos y perspectivas en dibujos realizados en dos campañas: la primera a partir de 1746, tras la toma de conciencia del valor de los templos a la que se llega gracias a Mario Gioffredo, siendo el responsable de los alzados y las vistas el pintor y arquitecto Giovanni Battista Natali (1698-1765) y de las plantas y detalles el joven palermitano Francisco Sabatini (1721-1797), que en 1750 obtendría en la romana Academia de San Luca el primer premio de Primera Clase por la arquitectura, siendo alférez del cuerpo de ingenieros militares de Nápoles¹⁹. La segunda fase, la de comprobación, la que aporta los dibujos definitivos y previos a su paso a las planchas, no sabemos cuando se inicia, pero se concluiría, según Barthélemy, en la primavera de 1756, y es la que queda asignada a un equipo más indeterminado en el que se encuentran los hermanos Magri —siendo Gaetano un pintor especializado en decoraciones geométricas y florales, de las que han quedado muestras en los palacios reales de Nápoles, Portici y Caserta—, el ingeniero y arquitecto Tommaso Rajola, el francés C.F. Nicole y otros. En conclusión, a la vista del largo periodo que se invirtió en los trabajos, al menos diez años, de las inevitables discontinuidades en la dedicación de sus ejecutores y de la diversidad y cantidad de colaboraciones y ayudas que serían necesarias, habría que entender el resultado de los dibujos finales como una obra coral, sin claros protagonistas, aunque tengamos nombres propios con labores concretas que asociar a sus comienzos.

Volviendo ahora al texto de Barthélemy, su carta continúa dando noticia al conde Caylus del viaje a Nápoles de Soufflot y Dumont, aunque este último no es nombrado, y de su visita al conde Gazzola, que les revela la existencia de los templos de Paestum, les entrega sus planos y pone a su disposición incluso a sus

17. Y es que, en efecto, el plan editorial de Gazzola había sido ya hecho público por A.S. Mazochi en su *Commentorium in Aeneas Tabulas Heracleenses* (Nápoles, 1754, p. 429). La carta de Jean-Jacques Barthélemy a Caylus estaba ya publicada por el primero en su *Voyage en Italie* (Paris, 1801, pp. 55-60). La traducción del francés está realizada sobre el texto transcrito por Dora Wiebenson 1969, pp. 120-121.

18. La traducción es mía. El texto italiano se encuentra en *Opere di G.G. Winckelmann*. Prima edizione italiana completa. Prato, I. Fr. Giachetti, tomo XI, 1832, pp. 314-316, al final de la «Lettera del P. Paoli sull'origine e antichità dell'architettura a Carlo Fea. Roma 1784», pp. 257-320. Biblioteca de la ASF. A-1009.

19. Es curioso que Sabatini no tuviera en su biblioteca el libro de Paoli sobre Paestum, habiendo sido, según su autor, uno de los primeros que trabajaron para su futura edición. Quizá esto se deba, como explica Delfín Rodríguez, a que «...a pesar de estos antecedentes, Sabatini nunca se preocupó de las consecuencias que para la arquitectura tenían todos esos descubrimientos arqueológicos». Sí tenía la edición de Thomas Major, de la que se trata aquí más adelante, comprada seguramente en la almoneda de los bienes de Gazzola, tras su fallecimiento en Madrid. Véanse los artículos de Delfín Rodríguez: «la arquitectura pulcra de Francisco Sabatini» y de Antonio Ruiz Hernando: «La testamentaria de Francisco Sabatini», cuyo apéndice da el inventario de la biblioteca del arquitecto, en AA.VV.: *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Madrid, Electa, 1993, pp. 23-49 y 91-114, respectivamente.



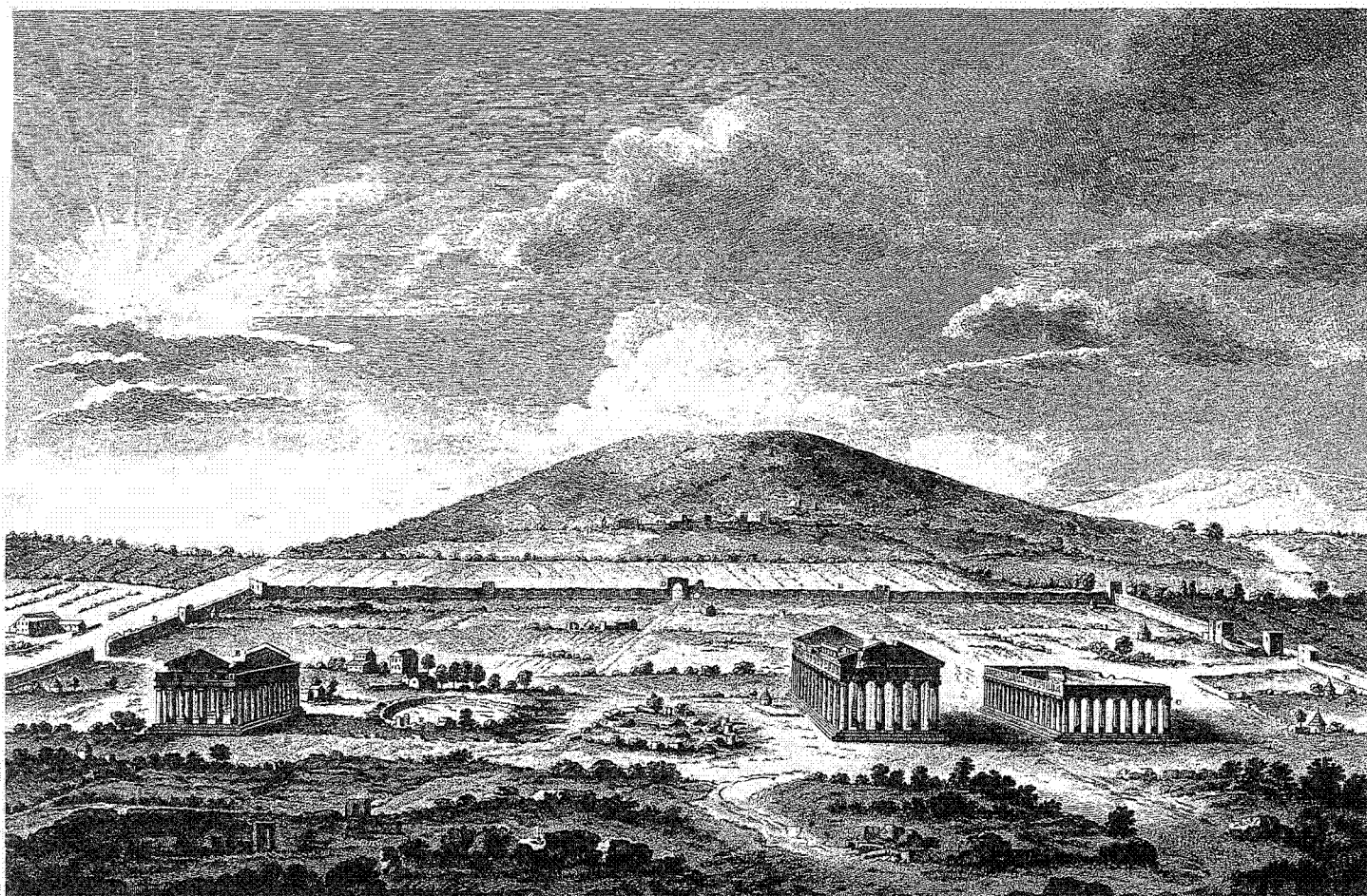
Vista interior del Templo de Neptuno, en Paestum (1759), por Antonio Joli. Caserta, Palacio Real.

colaboradores para acompañarles a visitarlos. Qué planos eran aquéllos que estaban realizados ya en junio de 1750, cuando son mostrados a los franceses, no es posible saberlo ahora con exactitud, pero tenían que formar un cuerpo documental bastante completo de plantas, alzados y vistas, ya que, por lo que parece, de él obtuvieron los franceses la mayoría de los datos que finalmente publicaron. Por su parte, Barthélemy se presenta ante Caylus, finalmente, como el mejor valedor del trabajo promovido y costado por Gazzola, reprochando a Soufflot el haberse servido para su obra de unos dibujos inéditos cedidos ingenuamente, aprovechándose de la liberalidad del conde.

Con la publicación del primer libro sobre Paestum, Dumont y Soufflot, por su parte, no hacían otra cosa que rentabilizar su conocimiento directo del lugar, su acopio de documentación de primera mano y la buena acogida pública del gusto griego a la que habían predispuesto dos publicaciones anteriores a la suya, ambas en la biblioteca de Gazzola: la obra de Le Roy sobre las ruinas de los más bellos monumentos de Grecia, publicada, como ya se ha dicho, en París, en 1758, y la de Stuart y Revett sobre las antigüedades de Atenas, publicada, también se ha dicho, en Londres, en 1762. La atención de toda Europa sobre esa otra fuente de inspiración neoclásica, no ya romana, sino griega, que estos libros aportan, y a los que hay que añadir la defensa de Winckelmann —que había visitado Paestum en 1762, en su segundo viaje a Nápoles— de la noble simplicidad y la serena grandeza del arte griego frente a la piranesiana y militante toma de partido por la magnificencia de lo romano, habían creado un clima más que favorable para la recepción de la obra con la que Dumont y Soufflot ponían al alcance de aficionados, eruditos y artistas las imágenes de las ruinas de los tres templos dóricos de Paestum, aparentemente medidos con exactitud.

Siguiendo con las circunstancias a las que la vida de Gazzola estaba abocada, con los levantamientos y los dibujos de los templos concluidos y, probablemente, empezados a grabar, pero sin haber llegado a cerrar el contenido de su deseada publicación sobre Paestum, el conde se vio obligado a venir a España, en 1760, para formar parte de la corte que Carlos III creó a su alrededor con quienes habían sido sus hombres de confianza en Nápoles. En España, Gazzola va a dedicar sus esfuerzos, por orden del rey, a la creación del Colegio-Academia de Artillería en el Alcázar de Segovia, un proceso que culmina el 18 de mayo de 1764 con la solemne apertura del primer curso. Con éste ²⁰ y con otros asuntos

20. Sobre otras actividades confiadas por Carlos III a Gazzola como hombre de gusto artístico acreditado, y especialmente sobre la decoración del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, véase el artículo de José Luis Sancho: «Francisco Sabatini y el conde Gazzola: Rococó y motivos chinoscos en los palacios reales», *Reales Sitios*, 117, tercer trimestre 1993, pp. 17-26.



anduvo el conde alejado de sus anteriores ambiciones editoriales, de forma que se enfrió en él la prisa que sentía en Nápoles por publicar la obra sobre Paestum. Sin embargo, en la década de los años sesenta del siglo XVIII, justo después de la publicación de Dumont, se va a producir un auténtico aluvión de estampas y libros de tema pestano.

Al modenés Antonio Joli (c.1700-1777) se deben las pinturas y los dibujos a partir de las cuales fueron estampadas las *Sei vedute delle rovine di Pesto* (Nápoles, 1765), previamente grabadas por el florentino Filippo Morghen (1730-d.1780), a la sazón afincado en Nápoles, y dedicadas al séptimo barón de Baltimore, Frederick Calvert. Las obras de Joli habían sido realizadas en 1759 por encargo de John Brudenell, futuro marqués de Monthermer, tras su *grand tour* entre 1756-58. Entre los británicos, que como se empieza a ver estaban muy interesados por Paestum, será inicialmente un autor anónimo, identificado como John Longfield por John Berkenhout, quien primero presente cuatro nuevas estampas de los templos basadas también en vistas de Antonio Joli y grabadas por J.S. Miller, acompañadas de un texto introductorio y otro descriptivo, basado en *La Lucania* de Antonini, y editadas en forma de libro con el título *The Ruins of Paestum or Posidonia. A City of Magna Graecia in the Kingdom of Naples* (Londres, 1767)²¹.

Con estos antecedentes –Dumont/Soufflot, Joli/Morghen y Joli/Longfield–, la presencia definitiva de Paestum entre las fuentes de las que los arquitectos obtienen los ejemplos y la inspiración para sus obras se debe al libro del grabador Thomas Major (1720-1799), titulado *The Ruins of Paestum, Otherwise Posidonia, In Magna Graecia* (Londres, 1768, con tiradas en inglés y en francés), que reconoce basarse en los dibujos amablemente cedidos por Soufflot y utiliza las vistas de Longfield, pero amplía sus datos con los aportados por los dibujos del pintor napolitano Gaetano Magri, antiguo miembro del equipo formado por el conde Gazzola, y por los británicos Edward Horne, Stephen Riou y Robert Mylne, para la formación de los dibujos finales²². Su edición es la primera concebida como una monografía sobre los templos y su entorno, con vistas de su estado entonces actual y dibujos geométricos de la restauración gráfica a un hipotético estado original. Major incluye además un texto descriptivo e interpretativo de los monumentos, probablemente escrito por Robert Wood. Como resumen general de contenidos, el libro de Major, un hombre que nunca estuvo en Paestum y que actúa exclusivamente como grabador y editor, incluye tres perspectivas generales del lugar, realizadas a partir de las vistas

Vista general de las ruinas de la ciudad de Paestum por Thomas Major en *The Ruins of Paestum, Otherwise Posidonia, In Magna Graecia* (1768).

21. El último libro sobre Paestum de la década de 1760 se titula: *Les ruines de Paestum, autrement Posidonia* (París, 1769) y está dedicado al marqués de Marigny en un texto firmado por Dumont acompañado de las explicaciones de Longfield traducidas al francés. El ejemplar de este libro en la biblioteca de la ASF. B-2849 tiene escrito «je Suis D'Arnal. Architecte». En él, sólo las ocho primeras estampas tiene relación con los tres templos de Paestum, el resto, hasta dieciocho, ilustra un plan geográfico del golfo de Salerno, restos de edificios de Herculano y otras antigüedades de la zona dibujadas por Dumont.

22. Los dibujos originales para los grabados de Major se encuentran en el Museo Soane de Londres. Sobre la edición de Major véase Michael McCarthy: «Una nuova interpretazioni del Paestum di Thomas Major e di altri disegni inglesi di epoca successiva.» en J. Raspi Serra (ed.) 1986, pp. 48-51. La edición en francés del libro de Major se hizo también en Londres, en 1768.

Vista general de los templos de Paestum desde la puerta norte de la antigua muralla de la ciudad, grabada a partir de una pintura de Antonio Joli por Thomas Major en *The Ruins of Paestum, Otherwise Posidonia, In Magna Graecia* (1768).



dibujadas por Antonio Joli, y once vistas particulares de los templos a partir de dibujos de Gaetano Magri, a los que Major añade las preciosas figuras de viajeros y lugareños ²³. Las plantas, alzados, secciones y detalles de cada uno de los templos se basan en los dibujos de Soufflot y Magri redibujados en su mayor parte por Robert Mylne, aunque en esta labor también colaboraron Riou (plancha VI, planta del templo grande) y Horne (plancha XIII, planta del templo pequeño) ²⁴.

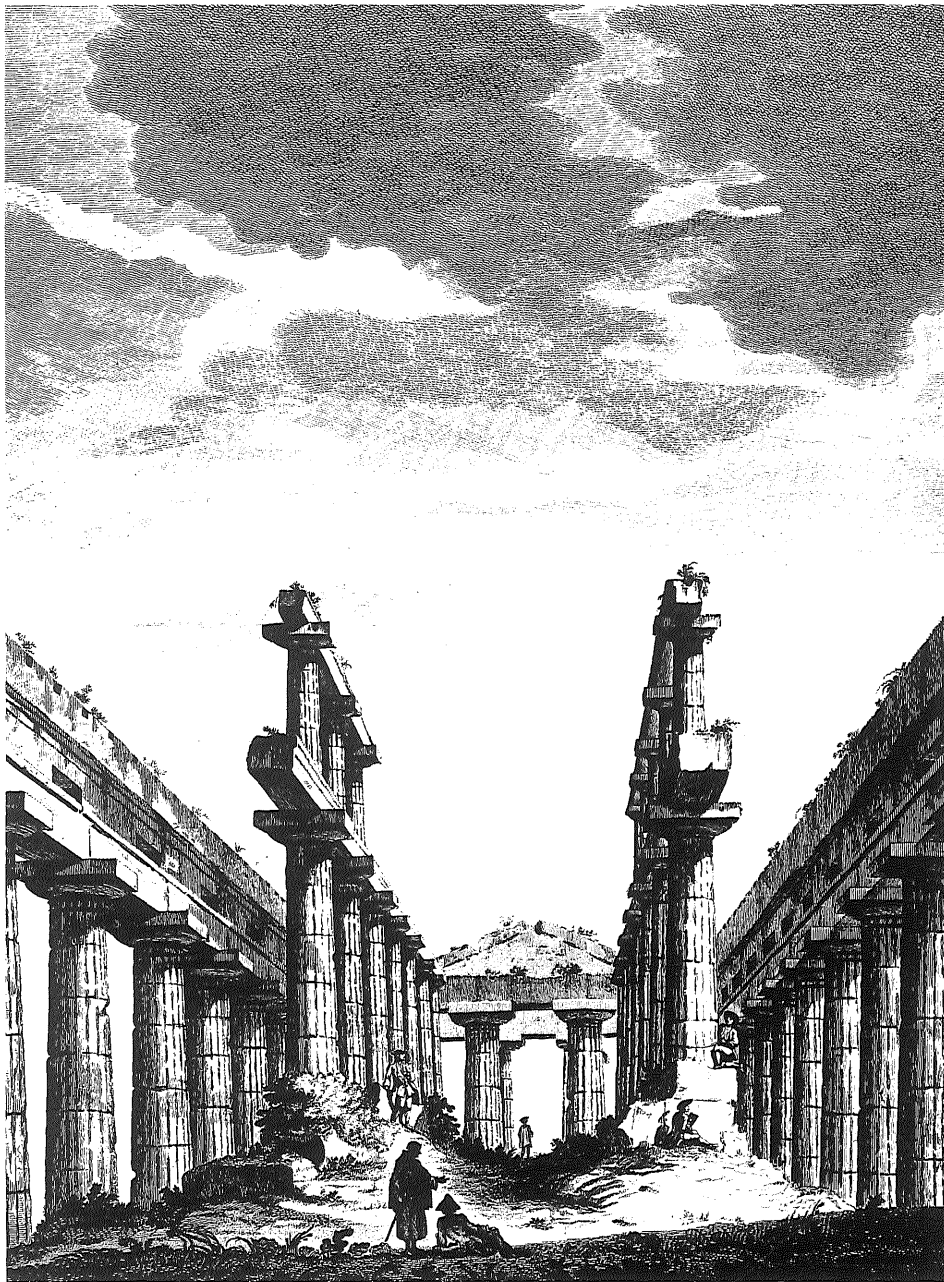
RENOVACIÓN DEL PROYECTO DE GAZZOLA SOBRE PAESTUM

El libro de Major fue conocido y estudiado cuidadosamente por el conde Gazzola. Según el inventario de su testamentaria, en el momento del fallecimiento del militar hay en su biblioteca un sólo libro sobre la antigua Posidonia griega, «*que contiene estampas que tratan de la ciudad de Pestum*». Sospecho que este singular volumen era el de Major, ya que era el único de los hasta entonces publicados coincidente con sus intenciones y, por lo tanto, el único del que tendría algo que temer. Así lo confirma Paoli en el quinto párrafo de la disertación introductoria que explica la historia de la gestación de su libro, elogiando de la obra de Major el «*óptimo buril*» que había grabado las planchas, pero despreciando la «*poca reflexión con que se hablaba de las antigüedades pestanas*» y la poca exactitud de su representación. Por la narración de Paoli, parece que, al conocer la existencia y el contenido del libro de Thomas Major, Gazzola pensó que su aplazado y casi olvidado proyecto editorial sobre Paestum resultaba ya superfluo. Sin embargo, en un momento posterior, tras el estudio detenido de la obra inglesa, es precisamente ésta la que actúa como un revulsivo y decide al conde a retomar con ahínco su antiguo proyecto.

El texto de Paoli es en este momento fundamental para explicar cuál era el estado de la cuestión para Gazzola, y confirma la mala fe de los plagarios, su

23. Véase el ejemplar de Major sobre Paestum en la traducción al francés que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, ER. 1204. Hay edición facsímil de Gregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, 1969, en la Bca. ETSAM, n° 19442.

24. Una buena síntesis de los estudios sobre la obra de Major se encuentra en el texto de Robin Middleton citado en nota 14 anterior. Véase también el artículo sobre Thomas Major en Eileen Harris y Nicholas Savage: *British Architectural Books and Writers 1556-1785*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 303-311.



Vista interior del pestano Templo de Neptuno desde el sur, según Major en 1768. Confróntese con la T.XV del libro de Gazzola y Paoli sobre Paestum.

falta de rigor y la deuda que, desde Soufflot/Dumont hasta Major, tienen todos los libros anteriores al de Gazzola/Paoli sobre Paestum:

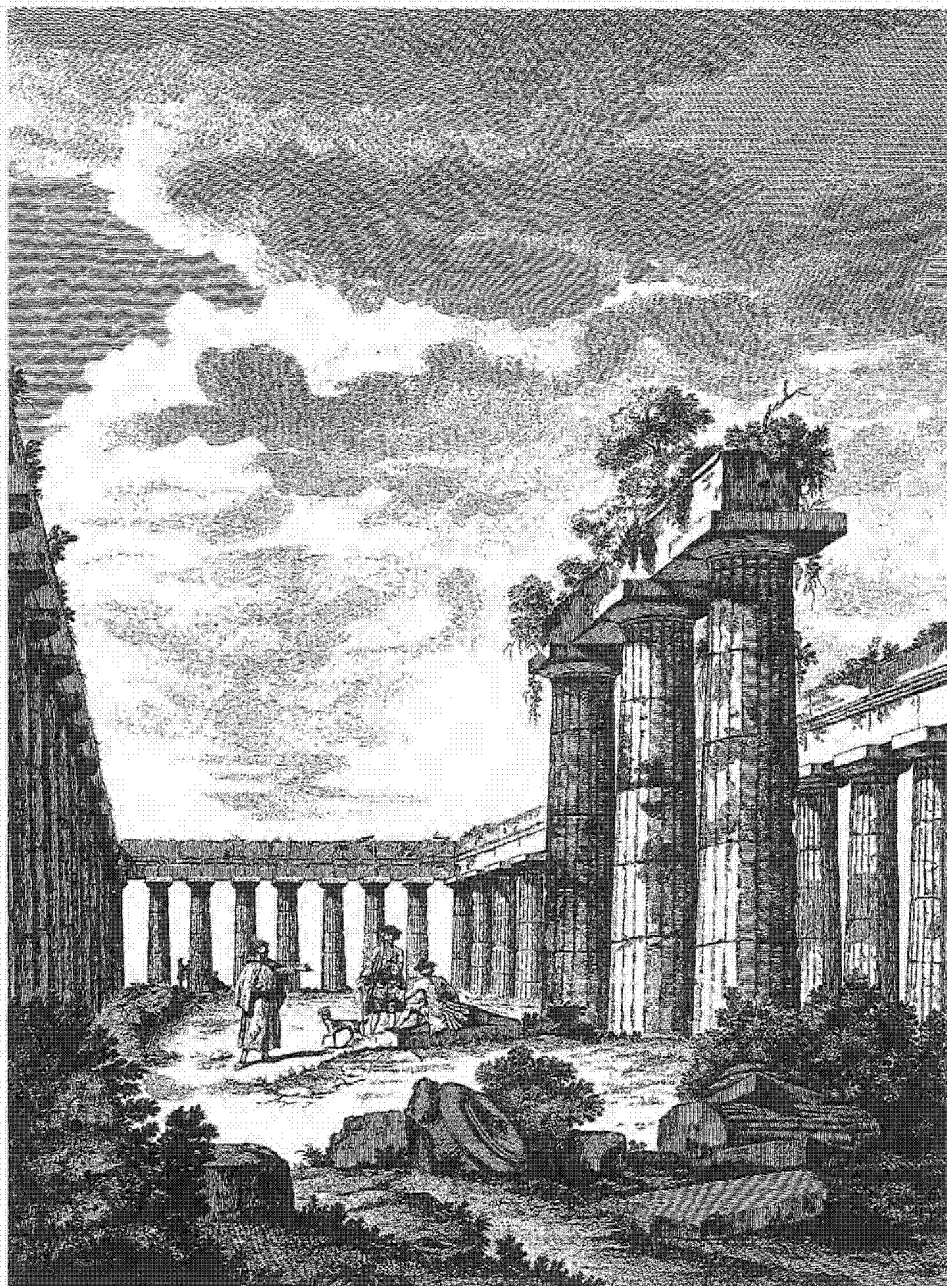
*«Pero llegada a sus manos la obra inglesa y notando que los dibujos y las medidas, confrontados con los que él había hecho levantar exactamente, no coincidían, exceptuando aquellos de sus dibujos que, dejados por condescendencia en manos del grabador y de los amigos, habían sido copiados a escondidas, los restantes, delineados deprisa y desordenada o negligentemente, no se correspondían con los originales; y que además faltaban más cosas aptas para ilustrar esta ciudad, nació en él un nuevo empeño por perfeccionar la obra ya empezada, con la que no se deformase la magestad de esos monumentos a causa de la falsificación de la realidad.»*²⁵

Paoli había ya concretado, poco antes del texto anterior, que el abandono del gasto y las fatigas de su proyecto editorial para Paestum duraba «más de un decenio» por parte de Gazzola. Si consideramos que la estampación de la plancha más tardía del libro de Major, la de la dedicatoria, está fechada el 1 de junio de 1768, podemos deducir que sería, por tanto, en la segunda mitad de ese mismo año o, mejor, al año siguiente cuando pudo llegar a manos de Gazzola en Madrid el ejemplar del *Paestum* de Major que pasaría a engrosar los fondos de su biblioteca. Esto indica que más de diez años antes, es decir, hacia 1758, los trabajos sobre Paestum promovidos y costeados por el conde en Nápoles estaban prácticamente abandonados. E indica, además, que sería en Madrid donde Gazzola pudo confrontar los dibujos originales de los templos de Paestum, o las primeras pruebas de estado de sus grabados, con las estampas de Major para encontrar errores y coincidencias.

En resumen, todo lo anterior nos lleva a 1769 como el momento en el que Gazzola decide reemprender los trabajos sobre Paestum en una segunda etapa

25. Véase el Apéndice I: «De la topografía pestana. Disertación I», que traduce los siete primeros párrafos del libro de P. Paoli.

Vista interior de la Basílica de Paestum desde el lado norte, según Major en 1768. Confróntese con la T.XXXVII del libro de Gazzola y Paoli sobre Paestum.



que lleve a su conclusión. Y, en efecto, sabemos que en ese mismo año el conde obtiene el real permiso de Carlos III para realizar un viaje a Italia pasando por París y Londres, viaje que inicia en el verano de 1769 para volver a Madrid en septiembre de 1771. Antes de partir otorga testamento en Madrid, el 11 de agosto –haciendo constar su residencia en España en calidad de teniente general de los ejércitos, comandante general de Artillería, gentilhombre de cámara y comendador de la Orden de Santiago–. Sabemos que en París y en Londres –donde su padre, el general Juan Ángel Gazzola, había sido embajador de los duques de Parma– compra libros. Entra en Italia desde Francia por Lombardía y llegado a su Piacenza natal vuelve a testar, el 20 de marzo de 1770²⁶. Es después, durante su posterior estancia en Nápoles, cuando convence a Paulantonio Paoli, entonces residente en la ciudad, para que compruebe dibujos y medidas de lo ya realizado, complete lo que falte y escriba la historia pestana, convirtiéndose con todo ello en quien prepara los contenidos para la edición, coordina dibujos y grabados complementarios y redacta los textos, es decir, en el auténtico autor del libro, más allá de las particulares autorías de las imágenes.

RAZONES PARA LA ELECCIÓN DE PAOLI

Pero, quién era Paoli para merecer este grado de confianza y entrega por parte del conde Gazzola. Nacido el 24 de julio de 1722, en Lucca, ciudad entonces anexionada al ducado de Parma, aprendió la práctica de la preceptiva literaria de su compatriota Fabio Marchino y tomó en 1737 los hábitos de los clérigos regulares de Malta en la congregación de la Madre de Dios, en el napolitano Colegio de Santa María in Portico. Tras dos años de noviciado pasó a Roma

26. J. Pérez Villanueva 1987, pp. 25 y 26.

para continuar los estudios de Filosofía y luego de nuevo a Lucca para completar los de Teología en el mismo colegio eclesiástico en el que, con veintitrés años, en 1745, comenzó a enseñar estas materias.

En 1751, cuando murió en Nápoles el erudito y famoso padre Sebastiano Paoli, su tío, Paulantonio fue reclamado por el Colegio de Santa Brígida para que continuara en él la labor docente que aquél profesaba. En consecuencia, regresó a Nápoles en 1752 y permaneció en la ciudad hasta que, en 1772, vino a España al servicio de Carlos III, aunque por un corto plazo, ya que su salud comenzó a acusar los efectos del invierno madrileño y, poco después, en ese mismo año, estaba de vuelta en Nápoles, donde fue confirmado en sus anteriores destinos y nombrado asistente general de su Congregación. Cuando Pío VI comenzó su pontificado, en 1775, quiso restaurar a su originario esplendor la romana Academia Eclesiástica de Nobles, una institución erigida en tiempos de Clemente XI (1700-21) para la formación de los jóvenes de la nobleza italiana, y entregó al padre Paoli su presidencia y dirección para que reestructurara el sistema de enseñanza, lo que hizo con tan general aplauso que fue agregada a la Academia de Historia y Literatura de París, a la Sociedad Etrusca de Cortona y a la Academia de Ciencias y Literatura de Nápoles. De la fama del abate entre sus contemporáneos, tanto por su dedicación docente como por sus investigaciones históricas y su actividad literaria, da fe la reseña biográfica que le dedica en vida Francesco Soria en su *Memorie storico-critiche degli storici napolitani* (Nápoles, 1782) ²⁷.

En 1770, la elección por el conde Gazzola del padre Paoli está motivada, sin duda por los méritos acumulados por el clérigo y, además, según éste, por una antigua relación –que llegaría a ser «*estrechísima amistad*» tras la corta estancia del abate en Madrid, en los primeros meses de 1772–. Pero, sobre todo, tal elección estuvo con seguridad motivada por la alta calidad del resultado de una obra publicada dos años antes por Paoli, dedicada al rey Fernando de Nápoles, hijo de Carlos III, y dedicada al estudio de los restos de tres ciudades antiguas del golfo de Nápoles: *Avanzi delle antichità essistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia* (s.l. [Nápoles], 1768), cuyos textos en latín e italiano explican sesenta y ocho estampas con vistas y planos geométricos ²⁸ de las ruinas entonces conservadas en la más antigua e hiperbórea colonia griega de occidente, Cumas, y en las romanas Pozzuoli y Baia –las tres en la región que los primeros colonos griegos llamaron Campos Flégreos–.

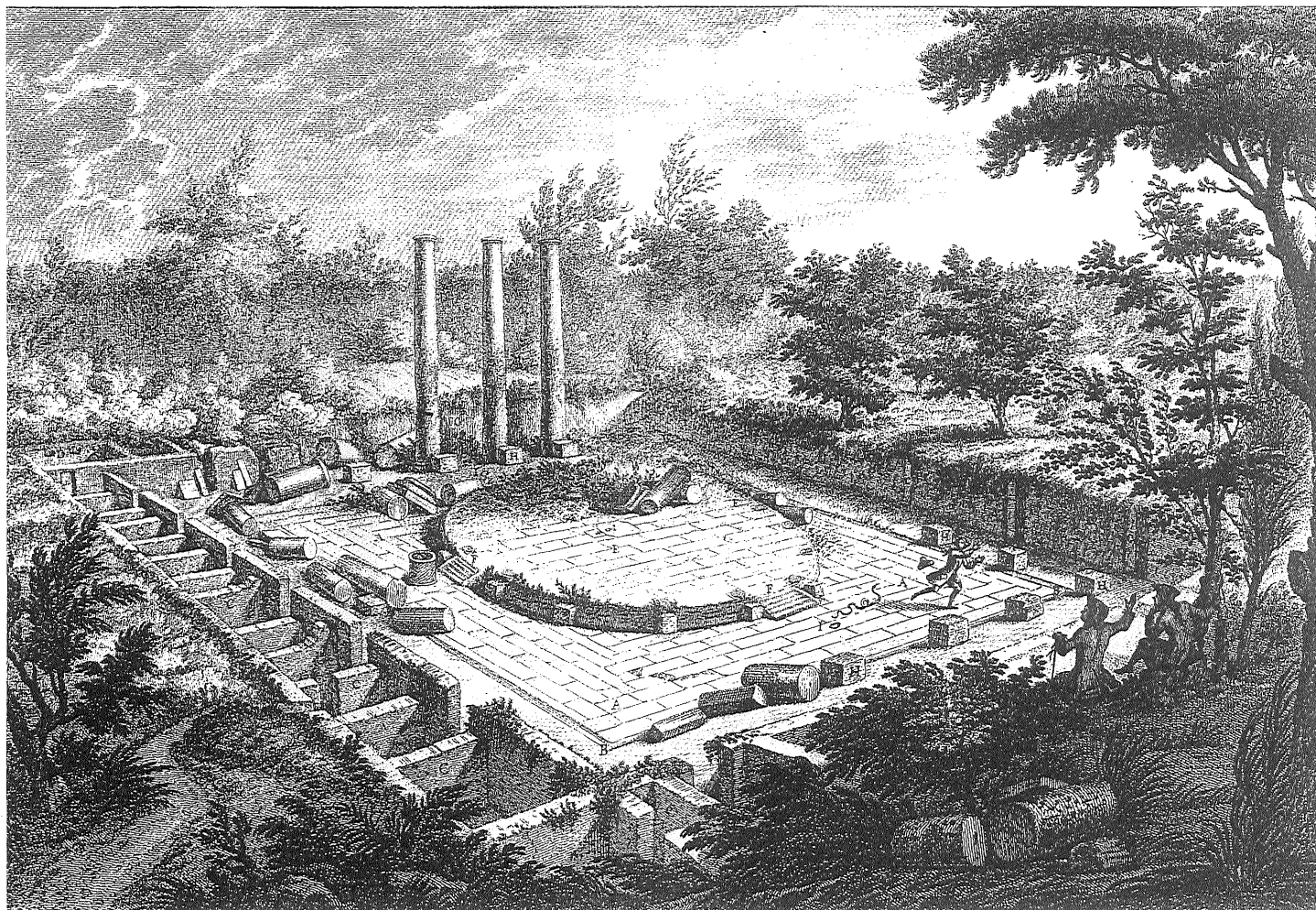
Con estos lugares, al norte del golfo de Nápoles, estamos, de nuevo, ante centros donde se realizaron prospecciones y búsquedas de restos antiguos en tiempos del rey Carlos de Borbón. Sobre estos lugares existía ya una literatura descriptiva que en el siglo XVII había dado dos obras de referencia, las escritas por Scipione Mazzella: *Sito et antichità della città di Pozzuolo* (Nápoles, Stamperia di Tarquinio Longo, 1606) y por Pompeo Sarnelli: *Guida de forestieri curiosi di vedere... le cose piu notabili di Pozzuoli, Baia, Miseno, Cuma ed altri luoghi* (Nápoles, Giuseppe Roselli, 1697). Pero hasta el 25 de abril de 1750 no comenzó propiamente la primera campaña de trabajos arqueológicos en Pozzuoli, que continuó hasta el 26 de agosto de 1753, cuando se estimó preferible que sus obreros pasaran a reforzar la excavación de Estabia. Se reinició en enero de 1754 y al año siguiente se amplió a Cumas y Baia para continuar en los tres lugares durante los años que quedaban del reinado napolitano de Carlos III. Los fragmentos de mosaicos y esculturas hallados, con los que se pretendía incrementar la colección del Real Museo de Portici, nunca tuvieron la espectacularidad de los hallazgos de Herculano, si exceptuamos la estatua de Serapis encontrada en 1750 entre las ruinas de lo que unos supusieron un templo dedicado a Júpiter y otros un templo que Diocleciano dedicó a las Ninfas, aunque era en realidad el *macellum*, el mercado público de la ciudad. Otro busto colosal de Júpiter, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, fue encontrado en la cumana «Masseria del Gigante» en 1758 ²⁹. A pesar del tono menor del resto de los hallazgos, la arquitectura de estas antiguas fundaciones griegas y romanas se mostró sin duda digna de atención por el mérito de sus métodos constructivos y la espectacularidad del tamaño de algunas de sus ruinas.

La entrada a Pozzuoli se hacía entonces por la alta gruta que está coronada por el sepulcro de Virgilio. A los restos del antiguo puerto de la ciudad, de su acueducto y, sobre todo, de su anfiteatro –uno de los primeros construidos en Italia y el tercero en tamaño, tras los de Roma y la cercana Capua–, con sus amplios pasajes subterráneos excepcionalmente bien conservados, se unen los

27. Tomo II, pp. 265 y 467, de la que he obtenido los datos biográficos anteriores.

28. Véase el ejemplar de la Biblioteca de la E.T.S.A.M., nº 6401. En la Biblioteca Nacional, ER-1119.

29. Véase el texto de Félix Fernández Murga, citado en nota 12 anterior, sobre «Otras excavaciones en el Golfo de Nápoles. Sorrento, Pozzuoli y Cumas», pp. 101-106.



El Templo de Serapis, en Pozzuoli, por Filippo Morghen en *Le Antichità di Pozzuoli, Baia e Cuma* (1769).

de sus templos, incluido el que entonces —como ahora— estaba transformado en catedral, su mercado público, ya mencionado, que Paoli creía el Templo de Júpiter Serapis, y los singulares sepulcros que se alineaban a ambos lados del camino a Capua. En Cumas se hallaba el templo de Júpiter, que albergaba tres grandes estatuas, y los restos de dos grandes conjuntos de termas. Baia, por su parte, era una colonia de temporada para los romanos y las grandes cúpulas de sus antiguas termas nos hablan aun de las virtudes curativas de los manantiales medicinales que todavía pudieron aprovechar en el siglo XVII los virreyes españoles de Nápoles.

Es a toda esa arquitectura a la que el padre Paoli dedica las estampas y las explicaciones de su primer libro, en el que abundan las vistas pintorescas de los monumentos, pero que también incluye veinticinco planchas dedicadas a levantamientos geométricos, plantas, alzados y secciones de lo entonces conservado —planos que siempre llevan la escala gráfica en palmos napolitanos y romanos y en pies de París y Londres, lo cual nos habla de las expectativas de difusión que la obra tenía de origen— y que fueron siempre dibujados por el arquitecto Tommaso Rajola y grabados por un cierto Niccolò Fiorillo, aunque sin aventurar nunca hipótesis restauradoras. Al menos en este caso, el primer libro del padre Paoli, publicado el mismo año que el *Paestum* de Thomas Major, se anticipó a otros, ya que no fue hasta 1769 que Filippo Morghen publicó, sin texto explicativo ni contextualización histórica, cuarenta estampas bajo el título general *Le antichità di Pozzuoli, Baia e Cuma*, dedicando cada una de ellas a una benemérita institución o a un ilustre personaje, llegando a componer un amplio elenco de diplomáticos y viajeros en el que son mayoría los británicos³⁰.

Sería, por tanto, el reciente libro del padre Paoli sobre Pozzuoli, Cumas y Baia el mejor aval ante Gazzola, aquel año de 1770, para que éste depositara en el abate toda su confianza. Además, estando el conde en Italia, el abate va a publicar una curiosa obra a la que, precisamente, sirve de excusa la noticia del hallazgo en Paestum de un antiguo idolillo egipcio representando a una rata, que le da pie para ensayar su primer texto relativo a las antigüedades pestanas: *Della Religione de Gentile per riguardo ad alcuni animali, e specialmente a topi. Dissertazione indirizzata ad illustrare un antica statua, ed a servire per la miglior intelligenza di alcuni passi della Storia profana, e della corrispondenza loro colla sacra* (Nápoles, 1771).

30. Véase el ejemplar de la Biblioteca Nacional, ER-1290, en el que falta el frontis con el retrato de Fernando IV de Nápoles.